

Aarón Rodríguez Serrano

serranoa@uji.es

Personal Investigador

Contratado Doctor.

Departamento de Ciencias de la

Comunicación, Facultad de

Ciencias Humanas y Sociales.

Universitat Jaume I, España.

Recibido

11 de agosto de 2016

Aprobado

18 de enero de 2017

© 2017

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.30.3.13-28

www.communication-society.com

2017 – Vol. 30(3)

pp. 13-28

Cómo citar este artículo:

Rodríguez Serrano, A. (2017).

Narrar el tiempo hacia la muerte:

Análisis fílmico de *Gritos y*

susurros (*Viskningar och rop*,

Ingmar Bergman, 1972).

Communication & Society 30(3),

13-28.

Este artículo ha sido posible gracias a la financiación del Ministerio de Economía y Competitividad para el subproyecto I+D “El sistema de investigación sobre prácticas sociales en Comunicación: mapa de proyectos, grupos, líneas, objetos de estudio y métodos” (CSO2013-47933-C4-4-P), y de la Universitat Jaume I en el marco del proyecto “La crisis de lo real: la representación documental e informativa en el entorno de la crisis financiera global” (P1-1A2014-05), ambos proyectos bajo la dirección de Javier Marzal Felici.

Narrar el tiempo hacia la muerte: Análisis fílmico de *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972)

Resumen

Nuestro trabajo propone un análisis fílmico de la película *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972). Se desarrolla siguiendo una metodología híbrida: en primer lugar, generamos una clasificación narratológica siguiendo los clásicos sistemas categoriales de, entre otros, Gaudreault, Jost y Gómez Tarín. En segundo lugar, encararemos un microanálisis interpretativo que nos permita destacar los principales rasgos estéticos de la película. La estructura de nuestra reflexión estará compuesta por: un breve resumen de la bibliografía existente, la explicación de la metodología usada, el análisis concreto narratológico de la cinta seguido de la consiguiente interpretación y, finalmente, las perceptivas conclusiones. Al mismo tiempo, el análisis narratológico se dividirá en los siguientes aspectos: el sistema de narradores múltiples, las estrategias fílmicas que configuran el punto de vista y la focalización, y para terminar, los aspectos cronológicos y espaciales de la cinta. A su vez, la interpretación conectará diferentes rasgos temáticos y de estilo –especialmente frente a *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957)–, mostrando las características concretas de la evolución del estilo de Bergman.

Palabras clave

Análisis fílmico, narratología, microanálisis, Gritos y susurros, Ingmar Bergman.

1. Introducción

Nuestro presente trabajo pretende ofrecer un análisis pormenorizado de las características narratológicas sobre las que se sustenta la cinta *Gritos y susurros* (*Viskningar och rop*, Ingmar Bergman, 1972). Como es bien sabido, la obra del director sueco ha sido notablemente estudiada a nivel internacional, y sin embargo, creemos que la presente investigación puede contribuir de manera novedosa a enriquecer y completar algunos de los puntos de vista habituales mediante el uso de una metodología de análisis específicamente centrada en la narratología fílmica.

La elección de *Gritos y susurros* como objeto de estudio concreto se apoya en una doble justificación. La primera de ellas es eminentemente práctica: gracias a la precisa depuración de personajes y escenarios, típica de las obras de cámara que el director comienza a acometer en la década de los sesenta bajo la influencia del dramaturgo Pär Lagerkvist (Steene, 2005: 58; Törnqvist, 1996: 96), es posible realizar un control exhaustivo de aquellos parámetros que conforman el tiempo y el espacio fílmico. En esta dirección, la cinta nos permitirá encarar problemas que atraviesan toda la filmografía bergmaniana, específicamente en torno a la manera en la que la propia puesta en forma fílmica responde a una serie de tensiones narrativas de hondo calado. Como desarrollaremos en el último epígrafe del artículo, pensamos que *Gritos y susurros* puede entenderse como una de las más relevantes aportaciones de su autor al tratamiento fílmico del problema del tiempo vivido (agotado) al trasluz de la muerte.

En segundo lugar, *Gritos y susurros* ha sido una de las cintas paradójicamente más celebradas pero menos estudiadas en los estudios bergmanianos de los últimos años. Esta suerte de “olvido” al que gran parte de los analistas han desterrado la cinta tiene varias justificaciones que afloran con facilidad en el momento mismo en el que se realiza un breve recorrido por los trabajos ya publicados. En primer lugar, *Gritos y susurros* fue recibida en su momento con grandes dosis de escepticismo académico – quizá también, por culpa de la sonada campaña de su distribución hollywoodiense que acabaría otorgándole a Bergman un nuevo Óscar a Mejor Película de Habla No Inglesa. Desde los planteamientos del análisis marxista, muy especialmente desde la llamada “crítica materialista italiana”, la cinta suponía un ejemplo del clasismo cultural y el anonadamiento burgués con el que los teóricos del post-68 acosaban a un Bergman mucho más interesado en su particular búsqueda existencial/espiritual que en poner sus herramientas al servicio de la lucha de clases. Autores como Guido Aristarco (2002) o Alberto Moravia (M. Ruggiero, 2012: 58-60) quizá sean los más claros exponentes del tipo de rechazo que la escritura bergmaniana producía en gran parte de la crítica de su tiempo. Tampoco ha corrido mucha suerte nuestro objeto de estudio en estudios tan merecidamente célebres como los de Juan Miguel Company (1999), en el que aparece consignada como una suerte de síntoma de los excesos bergmanianos, o en otros monográficos nacionales (Puigdomènech López, 2004; Rodríguez Serrano & Sánchez, 2011), en los que apenas comparece en sordina. En ninguno de estos casos se ha producido un análisis narratológico como el que aquí proponemos.

En otra dirección, la cinta ha sido trabajada tanto desde los estudios de género (Blackwell, 1997) como desde el psicoanálisis (Dervin, 1983; Rueschmann, 1994; Sabbadini, 2007), destacando en este último campo la monografía propuesta por Frank Gado (1986) que sigue siendo, hasta la fecha, la aproximación más compleja. En los diferentes ejemplos citados se han aportado resultados notables en la estela de los análisis textuales postestructuralistas. Sin embargo, y como en breve tendremos ocasión de precisar, el hecho de que nuestra metodología pretenda soslayar algunos posibles excesos interpretativos realizados en la literatura previa, nos gustaría proponer una nueva lectura que se centre mucho más sobre categorías de estricta construcción de relato que, con mayor humildad, intenten dar cuenta cómo se construye y se generan los efectos de significación en un universo ficcional que, pese a lo perturbador y estimulante de su naturaleza, apenas ha sido estudiado.

2. Metodología

Como ya han señalado una notable nómina de autores (Hernández, 2008; Zumalde, 2002; Zunzunegui, 2016), una vez superada la aplicación desmesurada y no siempre rigurosa de las metodologías de análisis derivadas del postestructuralismo fílmico, quizá estemos en condiciones de reivindicar un retorno a la lectura de dos parámetros claves: la forma fílmica

y el relato cinematográfico. A nuestro juicio, la lectura de ambos niveles de significación es indispensable para poder acercarse a los modos en los que el film desvela sus significados. De hecho, y como intentaremos proponer, ambas caras forman parte de la misma moneda – el sujeto de la enunciación (González Hortigüela, 2009) o el meganarrador (García Catalán & Sorolla, 2014)–, y deben ser escrutadas con el mismo interés.

Ahora bien, debemos señalar que en el trabajo que presentamos aquí no nos acogemos a un neoformalismo que recogiera, pongamos por caso, la herencia de David Bordwell y su equipo de trabajo (Bordwell, 1995, 1996). Del mismo modo, tampoco nos ceñiremos estrictamente a la línea de análisis marcada por Gaudreault y Jost en su célebre trabajo (1995), o a las notables evoluciones del mismo propuestas por Gómez Tarín (2011), si bien el lector o la lectora podrá encontrar evidentes deudas intelectuales con ellos.

En el primer caso, el propio sistema de Bordwell ha mostrado sus propios problemas a la hora de ser aplicado a aquellos textos que no penden directamente de los marcos del Hollywood clásico (Bordwell, Staiger, & Thompson, 1997). Por poner un ejemplo especialmente relevante para nuestro estudio, en su monográfico sobre el cine de Dreyer (1981), por muy valioso que resulte su trabajo analítico, se negó en todo momento a sumergirse en las procelosas aguas espirituales o filosóficas de los films analizados. Así, su metodología es capaz de mostrar con precisión los trazos de la escritura, pero no la manera en la que esa escritura responde a las grandes preguntas que el texto acomete –la muerte, el milagro, el amor... temas que, por cierto, resultan extraordinariamente cercanos a *Gritos y susurros*. Nosotros, especialmente en el último epígrafe de nuestro trabajo, sí que intentaremos tender algún tipo de puente entre la conexión bergmaniana estrictamente formal y algunas de sus posibilidades interpretativas en torno a la idea de la muerte como límite temporal.

En segundo lugar, el despliegue del análisis de la cinta demostrará que resulta extraordinariamente complejo reducir este texto bergmaniano a una simple enumeración de los sistemas de narradores o a la disposición de los acontecimientos en la cronología del film –labor que acometeremos en el siguiente epígrafe. Como veremos, la propia lectura estructural de la cinta problematiza las categorías tradicionales de narratología fílmica, y a su vez, no puede ser fácilmente aprehendida sin un minucioso análisis formal.

Por eso, definitivamente, nuestra metodología de análisis debería recurrir, de manera ordenada, sistemática y rigurosa a ambas posibilidades: el rigor académico que implica la forma, y a su vez, una apuesta interpretativa siempre consciente de sus límites. Para ello, proponemos la siguiente hoja de ruta: dividiremos nuestro análisis en dos grandes capítulos. Obviamente, el enfoque y las herramientas metodológicas –así como el rango mismo del análisis– propondrán una aproximación subjetiva, necesariamente personal. Nuestro objetivo está localizado, por tanto, en conseguir un mayor conocimiento de los procesos de significación que intervienen en la película. Para ello, realizaremos dos grandes movimientos. El primero estará dedicado a la propia estructura del relato –incluyendo aquellos aspectos correspondientes al punto de vista, la focalización, la disposición cronológica de los saberes o el sistema de narradores–, mientras en el segundo propondremos una serie de consideraciones con respecto al resto de la obra de Bergman. Como se verá, ambos compartimentos estarán íntimamente conectados y nos permitirán levantar una argumentación ordenada y coherente.

3. Estudio narratológico de *Gritos y susurros*

3.1 Espacio, tiempo y estructura

Gritos y susurros pertenece a ese tipo de relatos modernos (Font, 2002) que se han construido de espaldas al relato lineal y que se desprenden de los lugares comunes de la estructuración de sabor aristotélicos. Su estructura, por el contrario, se relaciona

directamente con las ya citadas piezas de Pär Lagerkvist, así como de las inagotables innovaciones escénicas aprendidas al hilo del teatro de Strindberg (Zubiaur, 2004: 30). Al estudiar la película que nos ocupa es imposible no pensar en el conocimiento bergmaniano de las quiebras espaciotemporales propuestas por Strindberg, así como en las adaptaciones que ya había realizado a partir de los textos de su maestro declarado (Marker & J. Marker, 1992: 75). Estas piezas, pensadas originalmente para ser representadas en pequeños espacios escénicos como el célebre *Intima Teatern* de Estocolmo con un elenco de intérpretes limitados, se desarrollan en un “tiempo de la historia” muy concreto –por lo general, dos o tres días–, en los que se desata la mayor virulencia dramática posible. Así, los personajes están configurados por tensiones casi nunca verbalizadas, motivaciones soterradas que afloran en los pequeños detalles y que el espectador debe reconstruir a partir de la breve información ofrecida en los diálogos o en el uso de operadores textuales simbólicos concretos. El propio Bergman comenzó a explorar este territorio en dos fases que desembocarían en la cinta que nos ocupa. En diferentes películas rodadas en torno a los años cincuenta – *La sed* (*Törst*, 1949), *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) o *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1957)–, la acción temporal se comprime pero, a la contra, se despliegan en largas trayectorias espaciales –generalmente, viajes– que a menudo se han comparado con *road movies* (Rodríguez Serrano, 2016; Wood, 2012). Posteriormente, con su descubrimiento de la isla de Färo, a partir de *Como en un espejo* (*Såsom i en spegel*, 1961), se decidiría también a comprimir los parámetros espaciales del relato, enclaustrando a sus personajes en paisajes simbólicos herméticos y controlados.

Gritos y susurros, por el contrario, ejerce además una serie de modificaciones sobre ese mismo modelo bergmaniano. En el centro del film, se encara la mostración descarnada de los últimos días de Agnes (Harriet Andersson), su muerte y el efecto que ejerce sobre sus hermanas María (Liv Ullmann) y Karin (Ingrid Thulin), así como sobre Anna (Kari Sylwan), el ama de confianza de la familia. Como veremos, a diferencia de la obra de cámara naturalista danesa tradicional, Bergman prescinde del tiempo lineal para incorporar además cuatro *flashbacks* que puntúan el relato, una serie de primeros planos individuales en los que las actrices miran a cámara y que no pueden adscribirse a la trama principal y, por último, un segmento fantaseado o delirado que nunca sabremos si se trata de un sueño de Anna, un espejismo, o una pura *adenda* poética que Bergman decidió incorporar al texto¹. Los distintos módulos son, a su vez, separados por diferentes fundidos en rojo.

Del mismo modo, el sistema de narradores sobre el que se construye la cinta ofrece también estimulantes problemas de construcción sobre los que, sin duda, merece la pena detenerse.

3.2 Niveles de narración: El diario de Agnes como estudio de caso.

En un primer nivel, podemos encontrar el meganarrador, *grand imagier* (Gaudreault, 1988: 11) o sujeto implícito de la enunciación que, como es habitual en las representaciones de la modernidad, explicita su presencia mediante una constante serie de huellas escriturales sobre la puesta en forma. Siguiendo con la clasificación refinada de esta figura que propone Francisco Javier Gómez Tarín (2011), podemos realizar una doble escisión para acercarnos al funcionamiento enunciativo de *Gritos y susurros*.

¹ Se pueden encontrar diferentes interpretaciones al respecto en Botz-Bornstein, 2007; Brattemo, 1990; Cowie, 2013 y Hubner, 2007. El propio Ingmar Bergman apuntó en sus notas personales que esta escena habría de funcionar como un “poema, o invención, o como se quiera llamar” (Bergman, 1992: 87). Tampoco se puede encontrar información añadida en el guion publicado después de la película (Bergman, 1980). En el presente artículo seguiremos la metodología aplicada por Jesse Kalin, que demuestra cómo la película puede ser perfectamente analizada sin tener que establecer una distinción tajante sobre el confuso funcionamiento –por otra parte, voluntariamente dislocado– de la lexía de Anna (Kalin, 2003: 134-151).

En un primer momento, tendríamos la figura de un *Megamostrador fílmico* que dividiría sus acciones sobre la puesta en escena y la puesta en cuadro. En este nivel podemos encontrar, por ejemplo, las habituales miradas a cámara bergmanianas con su concreta interpelación al espectador (Casetti, 1996: 81), así como los créditos iniciales y el críptico crédito final, tras el último plano, en el que se puede leer: *Sa tystnar viskningarna och ropen* (*Estos fueron los gritos y los susurros* – FIG. 1).

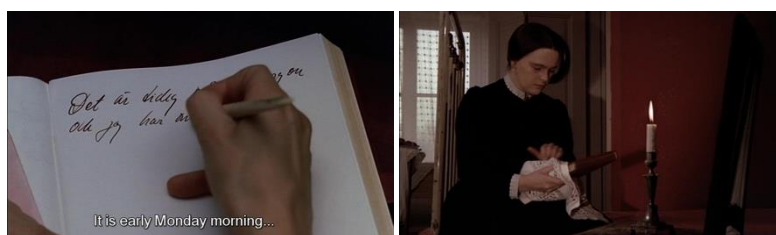


Fig. 01

Del mismo modo, el *Megamostrador fílmico* configura la manera en la que la cámara secciona el espacio y otorga diferente profundidad y espesor estético a los planos mediante el uso del profílmico. La primera característica de *Gritos y susurros*, como ya ha sido estudiado sobradamente por otros autores (Coates, 2008) es el uso de una paleta de colores basada principalmente en el rojo, el blanco y el negro para conformar los espacios. Una gran parte de la cinta –con la excepción del prólogo, el epílogo y un detalle del flashback de Agnes– está rodada íntegramente en interiores, utilizando el mobiliario doméstico o bien con innegables connotaciones simbólicas –las velas que *desvelan* los rostros de los protagonistas, el cristal de la copa rota con la que Karin se mutilará los genitales, o en el límite, las barras de metal de la cama de Agnes que parecen “enjaularla” cada vez que la observamos en la pequeña habitación del servicio.

En un segundo nivel, podemos señalar dos narradores. El primero de ellos es una voz masculina, anónima, que funciona como un narrador extradiegético y heterodiegético. Se sitúa en el comienzo de los *flashbacks* destinados a los recuerdos de María y de Karin, las dos hermanas sanas. Se trata de una voz lacónica, que apenas pronuncia tres o cuatro frases de breve contextualización y que, como veremos al final del presente artículo, sirve para aumentar la confusión cronológica que domina la contextualización historiográfica de la cinta.

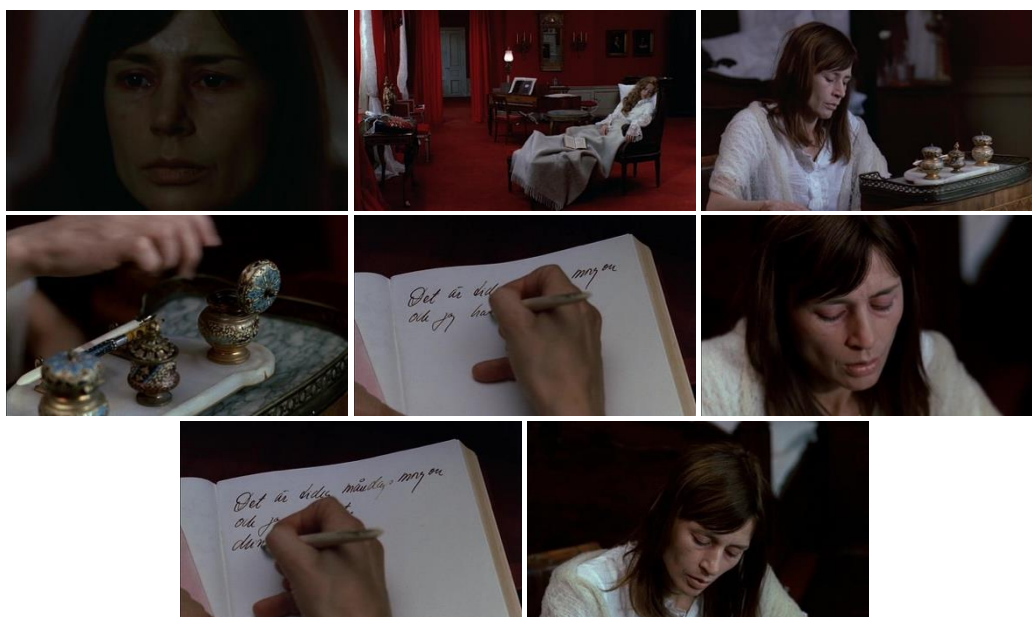
También en este segundo nivel, podemos señalar la presencia del diario de Agnes, operador textual que comparece al principio y al final del film. En el primer caso (Fig. 02), podemos acceder al propio acto de su escritura, ya que los planos muestran cómo la enferma realiza el acto mismo de escribir y, posteriormente, cómo su rostro responde al propio texto escrito. Funciona así como una narradora dramatizada e intradiegética. En el segundo (Fig. 03) se recuperará gracias a la lectura que realiza Anna de su contenido, incorporando Bergman además varios planos a modo de *flashback*.



Figs. 02 y 03.

Esta construcción de Agnes como narradora tiene interesantes consecuencias en la gestión del punto de vista. En el primer caso, Bergman muestra cómo Agnes escribe –en presente–, esto es, como el acto mismo de estar viva todavía puede ser consignado, acotado. Es una escritura que da cuenta de la fase final del proceso de su enfermedad –*Lunes por la mañana, temprano, y estoy sufriendo*–, y por lo tanto, en la que todavía se abren las posibilidades de la cordura, la supervivencia y la sanación. Posteriormente, una vez que compadezca ante nosotros desde el otro lado de la muerte, se convertirá en una narradora dramatizada autodiegética, generando así una interesante basculación entre su papel como personaje activo dentro de su propia historia y, en el límite, eco de la experiencia vivida que nos habla desde un territorio que parece estar más allá de los márgenes espaciales y temporales del relato.

Desde un nivel estrictamente estructural, la presencia de Agnes como narradora abre y cierra la película. Sin embargo, este cambio en su estatuto como narradora también ejerce una modificación concreta sobre la disposición formal de la cinta –esto es, sobre los efectos del *Megamostrador fílmico*. En el primer caso (la escritura en su diario a primera hora de la mañana), la forma funciona como el típico ejemplo de lo que Noël Carroll (1993), entre otros, ha trabajado como la “sutura narrativa” aplicada a la búsqueda de efectos empáticos sobre el espectador. Bergman decide comenzar la película –si exceptuamos los planos contextuales, de los que hablaremos en el último apartado del análisis– situando al espectador en una posición privilegiada de cercanía con respecto a Agnes. Para ello, genera una oscilación entre aquellos planos “A” en los que Agnes mira a su diario o a los objetos que los rodean y aquellos planos “B” que conforman su mirada desde una posición subjetiva o semisubjetiva. Observemos el esquema formal de la escena:



Figs. 04 a 11

Siguiendo la lógica de Carroll, podemos ver cómo las figuras 04, 06 (que funciona, además, como un travelling de seguimiento), 07 (a modo de plano detalle), 09 y 11 forman parte de la categoría “A”, esto es, posicionan a Agnes como el personaje a través del cual su mirada queda ordenada la escena. Por el contrario, las figuras 05, 08 y 10 nos muestran aquello que Agnes mira: o bien a su hermana María dormitando en su turno de guardia (05), o bien su propia escritura en el diario (08 y 10). Queda así suturado el espacio concreto en el que se gestiona la narración y el lugar del espectador.

Ahora bien, comparemos esta primera aparición con el cierre de la cinta, en el que Agnes, ya difunta, vuelve a ser conjurada como narradora. En esta ocasión, la lectura se experimenta a través de otro personaje –Anna–, y se traduce en términos audiovisuales con tres estrategias nuevas: la incorporación de la Mazurca N° 4, Op. 17 de Chopin (Azzam Gómez, 2014: 151), la voz en off de Agnes y la incorporación de un *flashback* introducido por un fundido y compuesto por cuatro planos (Figs. 12 a 16).



Figs. 12 a 16.

En el segundo caso, la escritura de Agnes ha abandonado su tono elegíaco, doliente, y está situado en una suerte de espejismo, de paréntesis de felicidad en mitad del dolor experimentado –*Todos mis achaques y dolores desaparecieron. La gente que más amaba en el mundo estaba conmigo (...) Pensé: pase lo que pase, esto es la felicidad.* Su voz nos llega ahora desde el otro lado de la muerte, mitad recuerdo y mitad psicofonía. Ahora que su personaje no tiene voz, Bergman deposita sobre la banda de sonido la narración de ese breve momento de felicidad, convirtiendo la escritura y el ejercicio de memoria en pura oralidad, presencia. Si observamos, además, la construcción del fundido que introduce el *flashback* (figs. 12 y 13), vemos cómo el cierre de la cinta tiene una precisa formulación visual: la vela que sirve a Anna para leer es la misma que desvela, de alguna manera, el cuerpo recordado de Agnes. Los contornos de su llama coinciden, mediante posición en plano, con el rostro de la mujer muerta. Parecería, por tanto, que gracias al acto memorístico de Anna, Agnes atraviesa la luz y se convierte, ahora sí, en pura huella fílmica. La metáfora, siguiendo a Jacques Aumont, nos permite al mismo tiempo “ver luz” y “ver rostro”, esto es, ver la propia materialidad de lo cinematográfico y, al mismo tiempo, una sugerencia de su posible trascendencia (Aumont, 2014: 73 y 272). En ningún caso quedará claro si esos cuatro planos que contemplamos pertenecen a los recuerdos de la propia Anna, a la ilustración que el *Megamostrador fílmico* nos ofrece al hilo de la escritura de Agnes, o simplemente, un fragmento dislocado del propio tiempo cronológico del film.

Del mismo modo, en comparación con la primera aparición del diario, Bergman rechaza utilizar el sistema empático de montaje de Carroll. De los cuatro planos, dos de ellos retratan a las cuatro protagonistas femeninas por igual (Figs. 14 y 15). Los otros dos se centran en el rostro de Agnes (Figs. 13 y 16), que termina incluso mirando directamente a cámara y, en el gesto de clausura, cerrando los ojos. Se bloquea así el proceso de identificación empática y se expulsa, literalmente, al espectador de la posición de Agnes. Bergman modifica así la gestión del punto de vista y, si bien nos permite acceder a un último descubrimiento sobre la enferma –su amor incondicional hacia sus hermanas, ese pequeño parpadeo de felicidad–, sacude nuestro lugar en el interior del texto con una doble dirección: la primera, recordarnos que no podemos ocupar el lugar simbólico que ocupa el

cadáver en el relato. La segunda, escapar de la catarsis propia del cierre del melodrama (Marzal Felici, 1996).

3.3 Punto de vista y focalización múltiple.

Este juego de múltiples narradores queda, a su vez, hilvanado en torno a la focalización múltiple que compone el relato. *Gritos y susurros* coloca en su centro narrativo el hecho mismo de la muerte de Agnes, pero a su vez, lo utiliza como excusa para reflexionar sobre las relaciones que se han trenzado en su núcleo familiar. Mientras sus dos hermanas malviven en sendos matrimonios fracasados, dominados por la insatisfacción emocional y sexual, la relación entre Anna y Agnes sugiere una posible relación lésbica que ya ha sido suficientemente estudiada desde los estudios de género (Humphrey, 2013; Ryberg, 2014). Bergman propone un crisol coral donde los constantes cambios de focalización ponen de manifiesto una suerte de fresco complejo sobre las represiones familiares, emocionales y sexuales experimentadas por la mujer en las sociedades altoburguesas del XIX.

En un sentido estrictamente estructural, *Gritos y susurros* otorga un espacio de metraje similar a cada una de las cuatro protagonistas si bien, como veremos, el sistema de focalización múltiple no otorga el mismo valor semántico a cada uno de los fragmentos. Para poder observar con mayor claridad el funcionamiento de la cinta, proponemos la siguiente tabla en la que se pueden observar los cambios de focalización y la cronología de las diferentes lexías² que componen la película:

Tabla 1. Lexías, cronología y focalización en *Gritos y susurros*

Lexía	Breve descripción	Focalización temporal	Focalización sobre el personaje
01	Introducción	Tiempo sin concretar	Focalización cero.
02	Presentación de Agnes	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Mañana)	Focalización interna: Agnes
03	Presentación de María	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Mañana)	Focalización interna: María
04	Presentación de Karin	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Mañana)	Focalización interna: Karin
05	Presentación de Anna	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Mañana)	Focalización interna: Anna
06	Lexía de transición	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Mañana)	Focalización interna: Agnes
07	Flashback de Agnes (Compuesto por tres escenas)	Infancia de Agnes (Edad sin concretar)	Focalización interna: Agnes
08	Visita del Doctor	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Tarde)	Focalización interna: Agnes/María

² Utilizamos la herramienta *lexía* para el análisis tal y cómo queda consignada en la obra de Roland Barthes (1974:13), así como en su posterior adaptación cinematográfica en la obra de Aumont y Marie (1990: 87).

09	Flashback de María (Compuesto por cuatro escenas)	Madurez de María	Focalización interna: María
10	Etapas final de la enfermedad y muerte de Agnes	Línea temporal principal del relato (Día 01 – Noche y Día 02 – Mañana)	Focalización cero.
11	Oración del presbítero	Línea temporal principal del relato (Día 02 – Tarde)	Focalización cero.
12	Flashback de Karin (Compuesto por tres escenas)	Madurez de Karin	Focalización interna: Karin
13	Encuentro y reconciliación entre María y Karin	Línea temporal principal del relato (Día 02 – Noche)	Focalización cero.
14	Delirio/sueño de Anna	Tiempo sin concretar (situado, aparentemente, en el Día 02 – Noche)	Focalización interna: Anna
15	Despedida de los personajes	Línea temporal principal del relato (Día 03 – Mañana)	Focalización cero.
16	Epílogo: El diario de Agnes (Flashback final)	Tiempo sin concretar, anterior al punto cero del relato.	Focalización interna: Anna-Agnes

El estudio detallado de esta división en lexías muestra algunos datos relevantes para comprender el funcionamiento narrativo de la película que afectan a las tres categorías principales del tiempo narratológico –orden, duración y frecuencia (Jost & Gaudreault, 1995: 110-134, Casetti & di Chio, 1991: 151-162). La propuesta de Bergman imprime una serie de modificaciones sobre la estructura clásica tan notables que, en lugar de separar estos tres operadores en diferentes epígrafes, merece la pena analizarlos de manera integrada, holística.

En primer lugar, podemos observar a simple vista dos grandes líneas en la gestión de la información:

- a. La primera – designada en la *Tabla 01* como “Línea temporal principal del relato”– cubriría aquel tiempo que sigue la estructura clásica popularizada por Pär Lagerkvist a la que hacíamos referencia en el epígrafe anterior. Comporta aproximadamente tres días, desde el amanecer en el que Agnes escribe su última entrada en su diario hasta que Anna es despedida y accede a la lectura del mismo. En la tabla propuesta, comprende las lexías de 1 al 6, 8, 10, 11, 13 y 15. En cuanto al estudio narratológico de la evolución de los personajes, las curvas de transformación principales (Sánchez-Escalonilla, 2001: 292-296) pueden situarse con comodidad en estas lexías. En el ámbito de la *duración* –y tendremos ocasión de volver a esta idea más adelante–, las secuencias están dominadas por una gestión de lo temporal necesariamente morosa, lánguida, como corresponde al tiempo de espera de la muerte. Además de la profusión de habituales tiempos muertos bergmanianos, el devenir del relato está acompañado por diferentes planos introducidos generalmente mediante fundidos encadenados que muestran detalles de las esferas de los distintos relojes que puntean la casa (Figs. 17 y 18). No tiene modificaciones en el campo de la frecuencia, ya que cada una de las acciones tiene lugar una única vez.



Figs. 17 y 18

- b. La segunda categorización de segmentos es algo más compleja y nos requerirá un mayor detenimiento. En primer lugar, está compuesta por fragmentos situados fuera del orden cronológico principal, ya sea mediante *flashbacks* (lexías 7, 9, 12 y 16) o mediante la mostración difusa del ya citado sueño o delirio de Anna (lexía 14) que rompe los cánones de verosimilitud y coherencia que la cinta proponía en su origen –vinculada a esa suerte de naturalismo melodramático sueco en la que se enclava (Martínez García-Gil, 2007)–, a cambio de alcanzar una de las cimas poéticas más hermosas del cine de Bergman por la vía del realismo mágico. Del mismo modo, los *flashbacks* están introducidos en tres casos (lexías 9, 12 y 14) por esos célebres *separadores* de la ficción consistentes en la introducción de los tres rostros de las protagonistas mirando a cámara (Figs. 19 a 21).



Figs. 19 a 21

Del primer flashback –correspondiente a los recuerdos de la niñez de Agnes– podemos señalar, por tanto, tres peculiaridades: En primer lugar, es el único que hace referencia a la infancia de las protagonistas –de hecho, sería el que marca el auténtico comienzo del *tiempo del relato*. En segundo lugar, es el único en incorporar la *voz en off* de la protagonista como narradora de sus propios recuerdos –en lugar de ese dislocado narrador extradiegético y heterodiegético que presentará, como hemos mencionado, los recuerdos de María y Karin. En tercer lugar, que no está precedido ni por un primer plano ni por los célebres fundidos a rojo.

Del segundo y tercer flashback, podemos señalar, al contrario, algunos rasgos unificadores. Ambos están introducidos por un narrador externo, ambos se sitúan en un espacio temporal sin concretar, localizado en el transcurso de su matrimonio. En ambos casos, la voz en off que acompaña a las imágenes comienza su intervención con la misma fórmula: “*Algunos años antes...*” Se desarrollan durante cuatro y tres escenas, respectivamente. Ambos introducen como tema central la insatisfacción sexual y acaban mostrando un cuerpo explícitamente herido: o bien el marido de María tras su torpe intento de suicidio, o bien la mutilación genital de Karin con el fragmento de una copa rota.

Por último, la escena fantaseada de Anna no es introducida por ningún narrador, y es la única en la que el tiempo de la historia y el tiempo del relato coinciden, sin incorporar ningún tipo de elipsis y desarrollándose mediante dos escenas que se suceden cronológicamente.

Como se puede observar, parecería que Bergman ha dotado de un diseño muy específico a cada una de las digresiones que introduce en el relato principal, poniendo especial cuidado en que respondan temática y formalmente al personaje sobre el que se apoya la focalización. Agnes, en tanto víctima de la enfermedad y motor de los cambios del relato, no realiza ningún tipo de *metalepsis* –“toda intrusión (...) de los personajes diegéticos en el universo metadieгético” (Genette, 1972: 290). Muy al contrario, cuando Karin, María y Anna miran directamente al espectador están “definiendo el espacio de detrás de la cámara donde se halla el objeto de esta mirada” (Burch, 2008: 29), que corresponde tanto al espectador como al propio sujeto de la enunciación. Los planos *separadores* no tienen, en pureza, ni espacio ni tiempo. O al menos, no en los parámetros del relato clásico. Se limitan a constreñir esos rostros en una especie de oscuridad flotante que no puede ser justificada sino como un ejercicio violento de ruptura narrativa.

Y, no obstante, es necesario señalar que la estrategia formal no es una simple pirueta enunciativa, sino que responde a una profunda decisión vinculada con la narración misma. Esos tres rostros que nos miran nos van a entregar, acto seguido, o sus más preciados secretos (María y Karin), o aquello que responde al orden de su ensoñación, de su deseo inconfesable (Anna). Si el flashback de Agnes está principalmente orientado a la reflexión sobre su relación con su madre, lo que las otras tres mujeres ponen en imágenes responde, directamente, a la relación con su propio cuerpo, con su goce.

Y, por cierto, no deja de ser llamativo que sea precisamente el *rostro* lo que sirva como puerta de apertura y de cierre para el terreno de los recuerdos. Como bien señaló Deleuze en su hermosísimo fragmento dedicado a la obra del director:

Bergman llevó hasta su extremo el nihilismo del rostro, es decir, su relación con el miedo con el vacío o con la ausencia, el miedo del rostro frente a su nada. En toda una parte de su obra Bergman alcanza el límite supremo de la imagen-afección, quemando el icono, consumiendo y extinguiendo el rostro con la misma contundencia que Beckett (Deleuze, 1984: 148).

Ese rostro que es imagen-afección funciona en *Gritos y susurros* como una doble puerta hacia el tiempo perdido, hacia el tiempo soñado, pero también a la vez, como una barrera en la que se escribe el horizonte mismo de la muerte y del Otro. Una vez analizado el funcionamiento cronológico del relato, ya podemos acometer la segunda labor –ahora sí, necesariamente interpretativa– del presente trabajo.

4. El tiempo (fílmico) como horizonte de la muerte en *Gritos y susurros*.

Ciertamente, hay en la obra de Ingmar Bergman un rasgo que quizá todavía no ha sido lo suficientemente analizado: la manera en la que sus películas buscan proponer una reflexión sobre la manera en la que los seres humanos se preparan para la muerte. O dicho de otra manera, la manera en la que el cine puede dar cuenta de ese “todavía-no” heideggeriano (2009) y convertirlo en una serie de imágenes. Si observamos con cierto detenimiento su filmografía, veremos que ya desde sus primeras películas la muerte se configura como un suceso melodramático que servirá para justificar el cierre del relato. Así ocurre en *Crisis* (*Kris*, 1945), o con mayor claridad en *Hacia la alegría* (*Till glädje*, 1950), que se construye en su totalidad como un complejo *flashback* a propósito de la muerte de la mujer y uno de los hijos del protagonista.

Las ya citadas *El séptimo sello* y *Fresas salvajes* exploran también las últimas horas de los protagonistas. El segundo caso es especialmente relevante, ya que si bien en ningún momento se muestra de manera explícita la muerte de Isak Borg (Victor Sjöström), su uso de la yuxtaposición de tiempos del relato y su combinación de elementos oníricos y naturalistas apunta con claridad a lo que posteriormente sería, como hemos visto, el dispositivo narrativo de *Gritos y susurros*.

En la película que hemos analizado encontramos una cierta novedad con respecto a sus propuestas anteriores: la muerte ya no se convierte únicamente en un asunto personal, subjetivo, foco de angustia. Más allá, la muerte deviene de pronto un acontecimiento familiar, un acontecimiento incluso *desvelador*, compartido. Conocimiento, por cierto, paradójico, ya que cada uno de los tres personajes supervivientes queda de alguna manera obligado a vivir “en común” –pero desde una soledad desoladora–, la experiencia de la enfermedad y la muerte de Agnes. De ahí que la focalización múltiple del relato –al contrario que en *Fresas salvajes*, que estaba absolutamente centrada en la figura de Isak– consiga, al hacer estallar el punto de vista, enriquecer y ampliar los márgenes del debate ético-existencial.

Además, en la cinta que nos ocupa la muerte tiene además un componente de piedad, de valorización del Otro. No se construye visualmente, icónicamente, anclada en una suerte de tradición religiosa, como ocurría en *El séptimo sello*. Muy al contrario, la presencia en plano de elementos simbólico-espirituales tiene una contención absolutamente asombrosa y de hondo calado. Pondremos únicamente un único ejemplo para justificar esta evolución.

En la cinta de 1957, el actor Anders Ek interpretaba a un sacerdote que acompañaba a la procesión de flagelantes. Su situación en plano variaba según las tres escalas en las que era mostrado: o bien en un plano medio (fig. 22), o bien en un plano medio corto (fig. 23), o bien en un plano picado (fig. 24).



Figs. 22 a 24

En cualquier caso, su interpretación era necesariamente histriónica, y su construcción visual siempre quedaba remarcada por ese célebre Cristo sufriente que desempeñaba en la película una suerte de amenaza constante que se cernía sobre los protagonistas. El propio discurso de Ek está plagado de amenazas brutales, remarcadas además por la violencia misma con la que la puesta en escena describe las prácticas flagelantes, lo explícito de la violencia recreada.

Pues bien, veinte años después, Bergman vuelve a requerir sus servicios para interpretar de nuevo a un sacerdote en la oración pronunciada junto a la cama de Agnes. En esta ocasión, la interpretación de Ek es necesariamente íntima, mucho más cercana al susurro, a la aproximación cuidadosa al acontecimiento de la muerte. Del mismo modo, la puesta en escena varía radicalmente: la oración que Ek pronuncia está retratada principalmente mediante dos extensos planos: el primero (Figs. 25 a 28), parte del rostro del sacerdote para escrutar, en un movimiento lateral, cómo sus palabras influyen en las supervivientes –terminando, por cierto, en un elocuente primerísimo primer plano del rostro de Anna, remarcado por un *zoom* (Fig. 28). El segundo (Fig. 29), una vez que el sacerdote se ha arrodillado junto al cadáver, es un primer plano fijo que se mantiene a lo largo del resto de su oración.



Figs. 25 a 29

Del Del subrayado mediante posición de cámara (Fig. 24) hemos pasado a la simplicidad y efectividad del rostro (figs. 25 y 29) como respuesta misma a la muerte. Del mismo modo, como señalábamos anteriormente, el dispositivo del director ya no busca únicamente dejarse atrapar por la angustia de la muerte, sino antes bien, topografiar sus efectos gracias a su dominio de la “imagen-afección” deleuziana (figs. 26 a 28).

Ciertamente, todos los análisis mencionados en el presente trabajo coinciden en señalar a Anna como la figura beatífica, la que aporta esperanza, la única que –ya sea mediante el sueño o el delirio– es capaz de tocar, abrazar el cadáver de Agnes mientras el resto de personajes se detienen en el dintel de la puerta. Nosotros creemos que pocos recursos fílmicos muestran tan bien esta misma idea como ese humilde zoom que, separándola de los demás personajes, nos permite contemplar con mayor precisión la huella misma de la humanidad: el rostro. Un rostro que no es sólo el “rostro del Otro” que sufre teorizado por Lévinas (1991), sino que gracias a ser “seccionado” visualmente de la cadena de significantes, nos obliga a confrontar toda su complejidad: rostro que conoce la muerte –su propia hija, como se nos informa en la lexía 5, murió en algún momento reciente–, pero sobre todo, rostro que conoce la complejidad del tiempo que se abre una vez que un ser querido muere: tiempo de duelo, de espera, tiempo de intentar realizar aquello a lo que el cine de Ingmar Bergman aspiró una y otra vez: simbolizar, con el mayor esfuerzo, la quemadura del límite mismo de la vida.

5. Resultados y conclusiones

En el presente trabajo hemos querido contribuir a la comprensión de la película *Gritos y susurros* mediante un ejercicio de análisis narratológico y una posterior interpretación sustentada en dicho análisis. Las conclusiones que podemos extraer son las siguientes:

- 1) En cuanto al sistema de narradores, hemos comprobado cómo está compuesto por dos niveles diferentes que podemos seccionar como:
 - a. Primer nivel: Meganarrador o *Grand Imagier*. Es del tipo *manifesto* (genera marcas enunciativas, créditos...) y ofrece una enunciación delegada (Lexía 01).
 - b. Segundo nivel: Contamos con dos figuras.
 - i. En primer lugar, un narrador extradiegético y heterodiegético (voz *over* masculina sin conexión con los acontecimientos del relato) (Lexías 03 y 04)
 - ii. y una narradora dramatizada autodiegética que coincidirá con la apertura y el cierre del film gracias al operador textual que resulta ser el diario de Agnes. En este último caso, además, Bergman utiliza dos gestiones diferentes en la disposición cronológica de los

acontecimientos. En el comienzo de la cinta, la escritura en presente es acompañada mediante una puesta en escena clásica basada en el plano/contraplano situada en el tiempo presente del relato, mientras que en el cierre de la cinta, se recuperará como un *flashback* en el que, además, se variarán algunos parámetros estéticos esenciales de la cinta (cambio de la paleta de colores, rodaje diurno en exteriores, introducción de música extradiegética) (Lexía 16)

- 2) Estos dos niveles, a su vez, se engarzan con una gestión del punto de vista que bascula entre bloques en los que nos encontramos con:
 - a. Una *focalización cero* (narración omnisciente, correspondiente a una instancia narrativa extradiegética) (Lexías 01, 10, 11, 13 y 15).
 - b. Una *focalización interna* sobre Agnes, generando así un determinado punto de vista. Hay que subrayar, además, que si bien estructuralmente el relato queda dividido de manera más o menos equilibrada entre las cuatro protagonistas, la gestión dramática de los acontecimientos es claramente asimétrica, generándose así la prevalencia de dos personajes (Anna y Agnes) sobre los otros dos (Karin y María). (Lexías 02, 05, 06, 07, 08, 14 y 16)
- 3) En cuanto a la gestión del *tiempo*, hemos observado que Bergman se basa principalmente en las quiebras de la linealidad en los ámbitos del *orden* (disposición no cronológica de las lexías dramáticas) y de la *duración* (generación de tiempos muertos, modificación de la percepción de lo temporal gracias al enfrentamiento con el concepto mismo de “espera”, central en la cinta). Respeta, por el contrario, los parámetros relativos a la *frecuencia*.
- 4) Esa lectura de lo temporal nos ha llevado, por último, a considerar la relación de *Gritos y susurros* como una cierta excepción con respecto a la propia obra bergmaniana. Gracias a la comparación microanalítica con una escena de *El séptimo sello* hemos podido observar la modificación en el tratamiento visual del duelo, modificando una puesta en escena basada en la espectacularización histriónica para desembocar en una forma mucho más contenida y centrada sobre la mostración respetuosa y distanciada de los personajes.

Referencias

- Aristarco, G. (2002). *Los gritos y los susurros: Diez lecturas críticas de películas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones.
- Aumont, J. (2014). *Materia de imágenes, redux*. Santander: Shangrila.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Barcelona [etc.]: Paidós. Retrieved from http://cataleg.uji.es/record=b1108248~S1*cat
- Azzam Gómez, M. (2014). *La música en el cine de Ingmar Bergman*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Barthes, R. (1974). *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Bergman, I. (1980). *Un guion y cuatro historias de Ingmar Bergman. Sonata de otoño. La carcoma. La hora del lobo. La pasión de Ana. Gritos y susurros*. Barcelona: Bruguera.
- Bergman, I. (1992). *Imágenes*. Barcelona: Tusquets.
- Blackwell, M. J. (1997). *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman*. Columbia: Camdem House.
- Bordwell, D. (1981). *The films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley: University of California Press.

- Bordwell, D. (1995). *El Significado del filme: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona: Paidós. Retrieved from http://cataleg.uji.es/record=b1028303~S1*cat
- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1997). *El Cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. México: Paidós.
- Botz-Bornstein, T. (2007). *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-wai*. Nueva York: Lexington Books.
- Brattemo, C. (1990). Reality Transformed to Dream: Some Comments on Ingmar Bergman's Film Cries and Whispers and the Collapse of Language. *Scand. Psychoanal. Rev.*, 13(1), 47–61. <http://doi.org/10.1080/01062301.1990.10592236>
- Burch, N. (2008). *Práxis del cine*. Madrid: Fundamentos.
- Carroll, N. (1993). Toward a Theory of Point-of-View Editing: Communication, Emotion, and the Movies. *Poetics Today*, 14(1), 123–141. <http://doi.org/10.2307/1773144>
- Casetti, F. (1996). *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Coates, P. (2008). On the Dialectics of Filmic Colors (in general) and Red (in particular): Three Colors: Red , Red Desert , Cries. *Film Criticism*, 32(3), 2–23.
- Company, J. M. (1999). *Ingmar Bergman*. Madrid: Cátedra.
- Cowie, P. (2013). Bergman and the Switching Off of Lights. In D. Sullivan & J. Greenberg (Eds.), *Death in classic and contemporary Film* (pp. 153–165). Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós.
- Dervin, D. (1983). Ingmar Bergman's Films: The Spider-God and the Primal Scene. *Am. Imago*, 40(3), 207–232.
- Font, D. (2002). *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona: Paidós.
- Gado, F. (1986). *The passion of Ingmar Bergman*. Durham: Duke University Press.
- García Catalán, S., & Sorolla, T. (2014). Morfologías de nuestros áridos días felices. *L'Atalante. Revista de Estudios Cinematográficos*, 17.
- Gaudreault, A. (1988). *Du littéraire au filmique. Systeme du recit*. París: Meridiens Klincksieck.
- Genette, G. (1972). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gómez Tarín, F. J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual: expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- González Hortigüela, T. (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. *Zer*, 14(27), 149–163.
- Heidegger, M. (2009). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hernández, J. (2008). *Stephen Frears: El cronista camaleónico*. Valencia: Filmoteca de Valencia.
- Hubner, L. (2007). *The films of Ingmar Bergman: Illusions of light and darkness*. New York: Palgrave Macmillan.
- Humphrey, D. (2013). *Queer Bergman: Sexuality, Gender and the European Art Cinema*. Austin: University of Texas.
- Jost, A., & Gaudreault, F. (1995). *El relato cinematográfico: Ciencia y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Kalin, J. (2003). *The films of Ingmar Bergman*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lévinas, E. (1991). *Ética e infinito*. Madrid: Antonio Machado.
- M. Ruggiero, S. (2012). *Il grande cinema di Ingmar Bergman spiegato a chi lo ignora*. Nueva York: Lulu.
- Marker, L.-L., & J. Marker, F. (1992). *Ingmar Bergman: A life in theater*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Martínez García-Gil, J. (2007). Ingmar Bergman: el existencialismo en el cine o un verano con Ingmar. *Isagogé*, 4(61-64).
- Marzal Felici, J. (1996). *Melodrama y géneros cinematográficos*. Valencia: Epísteme.
- Puigdomènech López, J. (2004). *Ingmar Bergman: el último existencialista*. Madrid : Ediciones JC.
- Rodríguez Serrano, A. (2016). Martin Heidegger en el rincón de las Fresas Salvajes (Smultronstället, Ingmar Bergman, 1957): narrativas audiovisuales para mostrar la temporalidad. *Comunicación Y Hombre*, 12, 273-289.
- Rodríguez Serrano, A., & Sánchez, F. (2011). *Retratos de familia/Tránsitos del cine*. Santander: Shangrila.
- Rueschmann, E. (1994). Those precious bonds: A psychoanalytic study of sister relationships in twentieth-century literature and film. *ProQuest Dissertations and Theses*, 395-395 p.
- Ryberg, I. (2014). Bergman's Queer Male Spectator. *NORA - Nordic Journal of Feminist and Gender Research*, 22, 155-158.
- Sabbadini, A. (2007). Three Sisters: Sibling Knots in Ingmar Bergman's Cries and Whispers. *Psychoanal. Inq.*, 27(4), 481-486. <http://doi.org/10.4324/9780203946862>
- Sánchez-Escalonilla, A. (2001). *Estrategias de guión cinematográfico*. Barcelona : Ariel.
- Steene, B. (2005). *Ingmar Bergman: A reference guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Törnqvist, E. (1996). *Between Stage and Screen : Ingmar Bergman Directs*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Wood, R. (2012). *Ingmar Bergman*. Detroit: Wayne State University Press.
- Zubiaur, F. J. (2004). *Ingmar Bergman: Fuentes creadoras del cineasta sueco*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.
- Zumalde, I. (2002). *Los Placeres de la vista : mirar, escuchar, pensar*. Valencia : Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Zumalde, I. (2011). *La Experiencia fílmica : cine, pensamiento y emoción*. Madrid : Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico. Edición revisada y aumentada*. Santander: Shangrila.